



”Du nouveau dans le beau idéal” : Stendhal, ” Vie de Rossini ”

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. ”Du nouveau dans le beau idéal” : Stendhal, ” Vie de Rossini ”. Être moderne. Les écrivains face aux nouveautés artistiques, littéraires et technologiques, Eurédit, pp.65-78, 2011. hal-00909777

HAL Id: hal-00909777

<https://hal.science/hal-00909777>

Submitted on 26 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dans les « Lettres sur Haydn » insérées dans *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Stendhal constate en 1814 : « Cimarosa, Mozart, Haydn viennent de nous quitter. Rien ne paraît pour nous consoler ». Neuf ans plus tard, dans *Vie de Rossini* publiée en deux volumes, le 15 novembre 1823 à Paris, chez l'éditeur Auguste Boulland, le même Stendhal ouvre son introduction par un semblable rappel, sur le ton de la nostalgie : « Le 11 janvier 1801, Cimarosa mourut à Venise [...] »¹. Mais le premier chapitre répond aussitôt, en écho : « Le 29 février 1792, Joachim Rossini naquit à Pesaro »². Entre 1814 et 1823, entre les « Lettres sur Haydn » et *Vie de Rossini*, l'histoire, du moins en art, s'est remise en marche ; Stendhal se fait tout à la fois le chroniqueur et l'accoucheur de la nouveauté musicale en Europe. La célébration de la révolution rossinienne vaut aussi affirmation de « romantisme » : rupture avec le culte de la forme et le conformisme des classiques. En particulier, il ne saurait être question pour le Dilettante de 1823 de s'identifier plus longtemps au défenseur du classicisme et du nationalisme en musique, le compositeur Henri Montan Berton. Ce dernier constatait déjà dans son pamphlet anti-rossinien de 1821, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, que Paisiello et Cimarosa, s'ils « ont eu d'illustres devanciers », « n'ont point de successeurs »³. *Vie de Rossini* est une réponse à cette affirmation qui sent trop la réaction – ou, pour mieux dire, la contre-révolution. À la défense de l'héritage de « nos illustres maîtres »⁴, un héritage attaqué par Rossini, selon la métaphore militaire de Berton, à coup de doubles-croches, de « trombones, timbales et tams-tams »⁵, Stendhal oppose une musique nouvelle, arrachée à tous les vieux académismes mortifères, adaptée à l'état social et moral d'un monde *nouveau*. L'adjectif prolifère sous sa plume. Pour le dire dans les termes de son pamphlet *Racine et Shakespeare* publié en volume en mars 1823, huit mois avant *Vie de Rossini*, Stendhal laisse à Berton et aux autres anti-dilettantes la musique « qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrières-grands-pères ». Seul Rossini, au

¹ Stendhal, *Vie de Rossini* (désormais abrégé *VDR*), in *Stendhal. L'âme et la musique*, édition de Suzel Esquier, Paris, Stock, 1999, p. 357. Les références à *Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase* proviennent de la même édition, comprenant aussi les *Notes d'un Dilettante*.

² *Ibid.*, p. 381.

³ Henri Montan Berton, *De la Musique mécanique et de la musique philosophique. Suivi d'une épître à un célèbre compositeur français*, Paris, A. Eymery, 1826, p. 14. Sur la querelle Stendhal-Berton, voir l'article de Jean Mongrédien, « À propos de Rossini : une polémique Stendhal-Berton », dans *Stendhal a Milano, Atti del 14° congresso internazionale Stendhaliano*, Milan, 1980, p. 673-693. Voir aussi Patrick Taïeb, « De la composition du *Délire* (1799) au pamphlet anti-dilettantes (1821). Une étude des conceptions esthétiques de Henri Montan Berton », *Revue de musicologie*, LXXVIII, 1992, p. 67-107. Je me permets de renvoyer enfin à mon article « Les voix dissonantes de l'anti-rossinisme français sous la Restauration », *Chroniques italiennes*, n°77/78, 2006, p. 107-125.

⁴ H. M. Berton, *op. cit.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

Théâtre-Italien de Paris, proposerait un art musical adapté à l'état actuel des mœurs françaises et européennes : offrirait aux générations présentes le plus de plaisir possible.

Dans son « Epître à un célèbre compositeur français », Berton s'en prend encore en 1826 à son meilleur ennemi, le « bavard » M. de Stendhal, et lui dénie la légitimité de couronner le nouveau compositeur-phare de l'Europe, Rossini, et de détrôner du même coup quelques-uns des compositeurs institutionnalisés de la France impériale ou de la Restauration, Boieldieu en tête, l'auteur de l'opéra-comique *La Dame blanche* (1825) : « Qu'importe sur notre art qu'un bavard déraisonne ! / Que tour à tour criant Haro ! / Bravi, brava, bravissimo ! / Il vende, arrache ou donne la couronne ! / Dans le sacré vallon il n'aura pas d'écho⁶. » Cette dernière prédiction tombe à plat : par un sens du « coup » éditorial remarquable, Stendhal a publié sa *Vie de Rossini* à point nommé pour faire écho à l'arrivée du Maître de Pesaro dans la capitale française, et accompagner le séjour triomphal de trois semaines de l'auteur du *Turc en Italie*⁷. Mais il s'agit aussi pour l'auteur de *Vie de Rossini* d'attirer l'attention sur son propre nom, ou plutôt sur son pseudonyme d'homme à paradoxes : *Stendhal*, comme *scandale*.

La vogue rossinienne n'en est pas exactement à ses débuts, en France, en ce mois de novembre 1823 où *Vie de Rossini* accompagne opportunément, en librairie et dans les cabinets de lecture, la visite de l'auteur de *Tancredi*. Cette vogue a véritablement commencé en 1819, avec la deuxième représentation du *Barbiere di Siviglia* au Théâtre des Italiens, grâce au succès remporté par la cantatrice Joséphine Fodor-Mainvielle en Rosina. Avant le séjour parisien de Rossini en 1823, puis son installation dans la capitale en août 1824, les opéras du compositeur ont déjà été accompagnés par les articles de Stendhal publiés dans la presse anglaise⁸, dans la *Paris Monthly Review*, articles dont le matériau, issu de la fréquentation assidue du Théâtre-Italien de Paris, se trouve refondu et complété dans le creuset, faussement biographique, de *Vie de Rossini*⁹. Si le projet de Stendhal est ancien, s'il naît d'une esquisse biographique sur Rossini publiée en Angleterre et à Milan en 1822, et s'il développe le projet ancien d'écrire « l'histoire de la musique en Italie de 1800 à 1823 », il prend d'abord sens dans une actualité immédiate, selon un projet inscrit dans l'ici-maintenant

⁶ *Ibid.* L'épître aurait été composée, selon Berton, deux ans avant l'édition de 1826.

⁷ Pour une approche événementielle de la carrière parisienne de Rossini, voir Jean-Marie Bruson, *Rossini à Paris*, catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet (27 octobre-31 décembre 1992), Paris, Société des Amis du Musée Carnavalet, 1992. Voir aussi Damien Colas, *Rossini. L'opéra de lumière*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1992.

⁸ Voir Stendhal, *Paris-Londres, chroniques*, édition de Renée Denier, Paris, Stock, 1997.

⁹ Nous renvoyons aux travaux de Suzel Esquier : en plus de l'édition déjà citée, *Musique et écriture chez Stendhal : autour de la Vie de Rossini, Stendhal et la musique*, Thèse de Doctorat de l'Université de Paris IV, 1995, 3 vol. ; *Vie de Rossini par M. de Stendhal : chroniques parisiennes, 1821-1823*, Moncalieri, Centro Interuniversitario sul « Viaggio in Italia », 1997.

de la vie musicale parisienne de l'hiver 1823-1824. Il s'agit non seulement de dire le neuf, de se faire le héraut de la nouveauté musicale et dramatique rossinienne, mais aussi de créer, par les moyens de la publication provocatrice, polémique et scandaleuse, les conditions culturelles et institutionnelles de son acclimatation par le présent parisien. Dans la continuité de *Racine et Shakespeare* qui en appelait, pour l'Odéon et la Comédie-Française, à la tragédie nationale en prose, seule forme dramatique adaptée à l'état actuel des mœurs et des sensibilités, *Vie de Rossini* mène l'attaque contre les institutions lyriques parisiennes, désormais anachroniques, de l'Académie Royale de Musique et du Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, confinées « dans cet étroit Paris patrie du genre petit » selon les termes de son Journal. La célébration de cet « art vivant » qu'est la musique en Italie, l'insistance sur « l'obligation de donner des opéras nouveaux à certaines époques de l'année¹⁰ » valent condamnation de l'adoration du « même » et du culte de l'ancien pratiqués de l'autre-côté des Alpes. La charge comprend la dénonciation de l'école française de chant, école du cri ; elle double la polémique anticlassique par un combat antifrçais, la dénonciation du « vernis de la plus sale hypocrisie¹¹ », rendant le peuple français, toujours soumis au jugement du voisin, impropre à l'abandon à la jouissance musicale – incapable, par peur du ridicule, d'aimer ce qui n'a pas encore été approuvé par l'opinion. Contre la sclérose des répertoires, peu susceptibles par leur répétition même de former le goût musical des Français, Stendhal en appelle au renouvellement rapide de l'affiche. Cela exige en amont une transformation en profondeur de la gestion des théâtres, et d'abord du Théâtre-Italien, seule scène digne d'accueillir un spectacle en phase avec le goût nouveau des *happy few*, épris « de nouveaux plaisirs » et d'« effets nouveaux¹² ».

Stendhal révèle ici quelques-uns des fondements de son esthétique : la relativité du Beau, héritée de Mme de Staël, la conscience, à la manière du penseur contre-révolutionnaire Bonald, de l'interdépendance des arts et de l'état de la société qu'ils reflètent et modifient en retour¹³, mais aussi la coexistence d'un beau relatif, qui plaît au public d'une certaine nation, et d'un « beau propre à frapper les peuples de tous les siècles et de tous les pays » selon les termes d'Helvétius dans *De l'esprit*¹⁴. Rossini apporte la musique nouvelle attendue par la

¹⁰ VDR, p. 365.

¹¹ *Ibid.*, p. 668.

¹² *Ibid.*, p. 386.

¹³ Voir sur ce point Gérard Gengembre, « Littérature et politique, ou Bonald, un déçu de la Restauration », dans *Repenser la Restauration*, sous la dir. de Jean-Yves Mollier, Martine Reid, Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, p. 103-113. Pour une analyse de la fameuse formule « La littérature est l'expression de la société », saisie dans sa spécificité philosophique et idéologique (contre-révolutionnaire), voir en particulier la page 105 de cette étude.

¹⁴ Cité par Michael Nerlich, article « Beau / beauté » dans le *Dictionnaire de Stendhal*, sous la dir. de Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Honoré Champion, 2003.

société européenne post-révolutionnaire et post-impériale, et plus particulièrement par la civilisation parisienne de la décennie 1820. L'opéra rossinien répond bien au « besoin du nouveau dans le beau idéal¹⁵ », éprouvé particulièrement en Italie où la vanité ne vient pas scléroser la création, soumise en France à la norme du bon goût et au souci de la conformité sociale. La contradiction interne de la formule « du nouveau dans le beau idéal » peut être momentanément levée si l'on admet avec Stendhal, héritier d'Helvétius ou de Montesquieu, l'existence d'un « beau idéal relatif », accordé aux mœurs, aux climats, à l'histoire, potentiellement identifiable, dès lors, à la nouveauté artistique, cette rupture du cycle temporel, cet accord avec les temps présents¹⁶. Le « beau idéal » ainsi défini ne dépend plus de l'imitation servile des formes antiques : « Rossini, suivant s'en sans douter, les traces de Canova, a substitué de l'élégance à cette *force*, si utile et si estimée dans la Grèce antique ; il a compris la tendance de son siècle, il s'est écarté du beau *idéal* de Cimarosa, précisément comme Canova a osé s'écarter du *beau idéal antique*¹⁷ ». Pourtant – et là se recrée une tension, voire la contradiction centrale de *Vie de Rossini* –, Stendhal soumet sa réflexion sur le beau idéal à quelques inflexions où se lisent un regret et une nostalgie : « Une chose fort triste, qui est peut-être une vérité, c'est que *le beau idéal* change tous les trente ans, en musique¹⁸ ».

Un certain nombre d'indices doivent donc attirer l'attention du lecteur sur l'impureté du projet stendhalien, du moins sur l'ambiguïté de sa promotion de l'opéra rossinien en 1823. Notons d'abord la disparate de l'œuvre, qui n'a de biographique que son premier chapitre, consacré à l'enfance du compositeur. Les chapitres suivants passent en revue les opéras principaux de Rossini, avant de développer un projet de renouvellement des conditions matérielles et artistiques du Théâtre-Italien de Paris. Notons ensuite que l'ouvrage relève pour une bonne part de la supercherie littéraire, non seulement par l'inadaptation de son titre au genre biographique de la *Vie d'hommes célèbres* et d'artistes, mais aussi par son énonciation : le « je » qui écrit est celui d'un Dilettante italien, familier des théâtres de la Péninsule, fondant son savoir musical et biographique sur l'expérience directe de la vie artistique d'au-delà des Alpes. Comme l'a analysé la spécialiste de *Vie de Rossini*, Suzel Esquier, cet autoportrait de l'auteur en *Dilettante* relève du travail mythographique, et la soi-disant « initiation italienne à la musique de Rossini » n'est que « légende¹⁹ ». L'on sait combien l'écriture de Vies, chez

¹⁵ VDR, p. 365.

¹⁶ « [...] tout en sachant lui rendre hommage, ce que Stendhal reproche au classicisme, c'est son fondamental anachronisme » écrit Eric Bordas, article « Classicisme », in *Dictionnaire de Stendhal, op. cit.*, p. 161.

¹⁷ VDR, p. 388.

¹⁸ *Ibid.*, p. 362.

¹⁹ Suzel Esquier, article « *Vie de Rossini* », in *Dictionnaire de Stendhal, op. cit.*, p. 736.

Stendhal, *Vies de peintres, Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, *Vie* esquissée de Napoléon, est le chemin détourné, mais aussi la voie la plus commode, de l'écriture de soi. Aussi cette fausse *Vie* de Rossini, à portée immédiatement pamphlétaire, dirigée contre le présent français de 1823, se dédouble-t-elle dans l'élaboration d'une temporalité divergente. D'un côté, certes, l'ouvrage construit et dit le présent de ces années 1821-1823 au cours desquelles Henri Beyle fréquente assidûment le Théâtre-Italien de Paris, tenu pour le lieu de la modernité musicale par opposition à l'Opéra et à l'Opéra-Comique ; années au cours desquelles il découvre aussi dans le salon de la cantatrice Giuditta Pasta, pour qui il déménage rue de Richelieu, un succédané de la vie mondaine milanaise goûtée avant 1821. Les *Souvenirs d'égotisme*, ancrés dans cette même morne période, disent aussi la tiédeur de ces années parisiennes sous la Restauration, où la froideur vaniteuse de la France se réchauffe au souvenir italien de la spontanéité, de l'énergie et du naturel. Mais, d'un autre côté, *Vie de Rossini* contribue à élaborer le mythe italien de Stendhal et construit pour cela une temporalité seconde, à usage personnel ou à vocation privée : le *moi* italien s'y invente en deçà de la modernité parisienne, à l'écart du Rossini de 1823 auquel Stendhal déclare préférer celui de 1815, se disant étrangement, lui, héraut de la modernité, « Rossiniste de 1815 ». Là se trouve assurément la faiblesse constitutive de l'édifice biographique, la raison de son abandon désinvolte au-delà du premier chapitre, et la cause de l'analyse non moins désinvolte d'opéras à nos yeux majeurs comme *Moïse* ou *La donna del lago*. Ce rossinisme de 1815, avoué, revendiqué même dans un texte partiellement pamphlétaire, inscrit dans le présent immédiat de 1823, suffit à faire éclater les faux-semblants sur lesquels se fonde l'entreprise stendhalienne : la célébration apparente de la nouveauté rossinienne ne cherche aucunement à cacher la critique de cette musique neuve, qui sacrifie l'idéal sur l'autel de l'esprit parisien le plus en pointe. Bref : l'opéra de Rossini s'adapte trop bien aux mœurs collectives contemporaines, se coule dans le moule du *commun*, celui d'une parole socialisée nommée *opinion*. Stendhal adresse à son lecteur dès l'introduction de *Vie de Rossini* cette remarque qui pose d'emblée la note critique de son rossinisme : « Notez que s'il y eut jamais un homme fait pour plaire à des Français, c'est Rossini, Rossini le Voltaire de la musique²⁰ ». Voilà qui ne sonne ni à proprement parler moderne, ni surtout italien : Stendhal stigmatise l'esprit français du compositeur, répandu dans ses dernières compositions, voué à satisfaire la vanité d'un certain public parisien adonné aux plaisirs mesurés et aux réjouissances superficielles : « [...] le style de Rossini est un peu comme le Français de Paris, vain et vif plutôt que gai ; jamais

²⁰ VDR, p. 369.

passionné, toujours spirituel, rarement ennuyeux, plus rarement sublime²¹ ». Cette crainte d'ennuyer un public pressé de jouir modérément empêche Rossini, selon l'analyse du Dilettante, de composer « de la musique triste²² » : déjà la cavatine d'Amenaide dans *Tancredi* [d'après Voltaire], *Come dolce all'alma mia*, manquait de la mélancolie que Mozart y eût mise. Autrement dit, la musique de Rossini est tellement en phase avec la civilisation actuelle qu'elle se confond avec l'esprit parisien honni. La structure de *Vie de Rossini* ne suit dès lors aucune progression linéaire, ni temporelle ni historique : il ne s'agit pas de faire émerger le neuf de la lignée des œuvres mais de ménager, par l'éclatement même du discours, les conditions d'une double distance : avec l'état actuel des mœurs musicales parisiennes, et avec un certain rossinisme qui s'y identifie trop bien. « Laissez aller votre pensée comme un insecte qu'on lâche en l'air avec un fil à la patte » : la phrase de Socrate dans les *Nuées* d'Aristophane, placée en exergue²³, dit ce refus de l'organisation logique et chronologique, démonstrative, de la composition : le refus de la *prévision*, remplacée par la forme supérieurement féconde de *l'improvisation*.

Quel est donc le Rossini de 1815, maintenu à l'écart des célébrations enthousiastes du « neuf », tenu en marge, ou en réserve, de la modernité, ce Rossini auquel Stendhal n'accorde jamais l'épithète « romantique » ? C'est d'abord le Rossini de *Tancredi*, où se réaliserait « la perfection de l'union de la mélodie italienne à l'harmonie allemande ». Et Stendhal d'ajouter : « Là devrait s'arrêter la révolution qui nous précipite vers l'harmonie compliquée²⁴ ». C'est aussi le Rossini de *L'Italiana in Algeri*, la « folie musicale » de *l'opera buffa*, sa peinture d'un monde « bien autrement gai » que le nôtre : « Rien n'était fait dans ce charmant spectacle pour rappeler le *réel* et le *triste* de la vie. Il n'y avait certainement pas une tête dans la salle qui s'avisât de *juger* ce qu'on voyait²⁵ ». La vérité dans l'expression, recherchée ensuite par Rossini dans *La Pie voleuse* ou dans *Otello*, s'oppose au « beau idéal » conçu comme processus de poétisation et d'idéalisation, nécessairement à l'œuvre dans toute représentation artistique. Stendhal s'oppose autant à la norme atemporelle et anhistorique du Beau classique, à imiter, qu'à la quête moderne d'une vérité mimétique dans l'expression qui nous ancre désespérément dans le monde réel, prosaïque et trivial, au lieu de nous en libérer par l'imagination.

Le privilège accordé pour ce premier Rossini, et le désaccord ainsi cultivé avec l'actualité musicale, ne contribuent pas seulement à l'entreprise beyliste d'auscultation du

²¹ *Ibid.*, p. 637.

²² *Ibid.*, p. 389.

²³ *Ibid.*, p. 353.

²⁴ *Ibid.*, p. 397.

²⁵ *Ibid.*, p. 401.

moi, de recensement de la moindre vibration de ses sensations artistiques : ils nourrissent aussi le projet éducatif de *Vie de Rossini*, proposé aux dilettantes parisiens de 1823. Cette éducation procède par deux voies ou deux pédagogies, distinctes et pourtant nécessairement articulées. L'une engage le lecteur sur le chemin du progressisme en matière artistique, encourageant l'élève à se détourner de toute forme d'académisme, c'est-à-dire d'imitation servile de modèles passés, à cultiver le « neuf », conçu comme opposition résolue au « vieux » : apprendre à ne pas suivre M. Berton qui professe « pour les hommes et pour les choses d'autrefois un culte absolument exclusif²⁶ ». Mais selon un cheminement non pas parallèle, mais bel et bien *tangent* au premier, Stendhal ne cesse de détourner de l'adoration exclusive des formes actuelles. Il enseigne aussi le culte de l'*inactuel*, ce hors-temps fixé dans une Italie mythifiée, identifié au surgissement imprévu de la jouissance musicale, laquelle n'est d'aucun temps collectif mesurable²⁷. Qu'est cette jouissance sinon la rencontre entre une source sonore, un état de la sensibilité et une aptitude à la rêverie qui délivre de l'assignation temporelle au seul présent ? Le plaisir musical est lié à une involution du temps, au déploiement dans l'instant de la jouissance d'une imagination libre que ne sauraient déclencher ni le spectacle réaliste de la médiocrité ou de la laideur, comme celui offert par *La Pie voleuse*, ni la saturation des nerfs par la verve et les crescendos rossiniens, ni, surtout, l'attachement du chant à l'ordre logique de la parole. La conception stendhalienne du chant, en passe de devenir anachronique, ou anti-moderne, en 1823, constitue le point nodal où s'articule plaisir musical et rapport au temps. Le Rossini de 1820 est précisément celui qui tient la bride aux chanteurs, leur impose des cadences écrites, met fin à l'art du bel canto – au sens propre de l'expression : le « beau chant », issu des XVII^e et XVIII^e siècles, désigne cet art vocal attaché à la stylisation des affects dans le chant fleuri, fondé sur la pratique de la *messa di voce* contrôlant toute la dynamique du son par le souffle ; cette interprétation vocale est étrangère à toute expressivité directe comme à l'identification entre sexe du chanteur, sexe de la voix et sexe du personnage²⁸. Le bel canto, trahi par Rossini, laisse la part belle à l'improvisation, à l'invention dans l'instant du point d'orgue ou du *da capo* d'une inflexion vocale, d'une roulade, d'un accent proprement inouïs : il ne s'agit plus ici de nouveauté, le trait improvisé ne se recevant selon aucun processus de comparaison, s'appréciant hors de la conscience d'un ordre ancien à abolir – pour Stendhal, toute forme de conscience, donc de distance, dans l'écoute musicale tue le plaisir. Ce plaisir, ou plus exactement ce ravissement

²⁶ *Ibid.*, p. 423.

²⁷ « [...] la nouveauté ne se confond ni avec l'originalité, qui peut être ridicule, ni avec le dandysme qui peut être affecté. La nouveauté est l'hommage de l'intelligence au plaisir de l'imprévu » écrit finement S. Sérodes dans l'article « Nouveauté » du *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.*, p. 491.

²⁸ Voir Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto*, Paris, Fayard, 1987.

naît de l'imprévu de l'accent, de sa capacité prodigieuse à faire coïncider l'expression d'un état d'âme du personnage incarné et l'état actuel de l'âme de l'auditeur. Aucun *goût du neuf*, par trop lié à l'établissement conscient de rapports, ne joue véritablement ici ; la jouissance musicale est tout à la fois un dégagement des liens temporels qui aliènent l'individu pris dans le présent collectif, et une condensation du temps individuel dans le moment prodigieux de la coïncidence *sensible* de soi avec soi²⁹. Le plus grand reproche adressé par Stendhal à la musique est dès lors de cultiver la « régularité » dans la période musicale, qui laisse l'esprit *prévoir* la suite du développement : « Tout le mal est dans ce mot *prévoir*, et c'est de là que nous verrons dans peu sortir le style et la gloire de Rossini » écrit Stendhal à la première page de *Vie de Rossini*³⁰. Heureusement, les opéras de Rossini bénéficient souvent de l'interprétation vocale de Giuditta Pasta chez qui « la même note dans deux situations de l'âme différentes n'est pas, pour ainsi dire, le même son³¹ ». L'interprète géniale réintroduit dans l'instant de l'exécution l'inattendu de l'accent, du rubato, de l'inflexion : rompt la linéarité de la période et abolit toute reproduction du *même*.

Vie de Rossini le manifeste : « dire le neuf » peut être la voie la plus courte pour contourner le présent non, paradoxalement, sans y prendre d'abord position. Car il s'agit, publiquement, de s'inscrire dans la modernité tout en la tenant, intimement, à distance. Stendhal utilise rhétoriquement, sur le mode polémique, la notion de nouveauté, ce miroir aux alouettes de toute modernité, pour mieux en appeler musicalement au surgissement de l'imprévu. Ce dernier n'est d'aucun temps particulier, échappe à l'ordre temporel de la succession, réputée nécessaire et logique, des événements. Pour cela précisément, et bien plus que le neuf toujours relatif à l'ancien et inscrit dans une idéologie du progrès, l'imprévu se trouve apte à délivrer l'idéal esthétique de sa gangue matérielle, à générer le sublime, ce débordement des catégories ordinaires, communes, de la représentation : cette nourriture de l'âme individuelle. Le neuf est par trop lié à un esprit de suite et au culte mondain du « parvenir » ; il peut se faire obligation, soumission à un impératif idéologique ; seul

²⁹ Ici se joue le sens intime du romantisme stendhalien : « Se dire "romantique" ou anticlassique, quand les débats n'ont encore donné à ces termes ou à ces partialités aucun contenu précis et positif, c'est essentiellement opter pour une littérature qui n'agisse pas dans les limites d'une parole socialisée, d'une *opinion*, ou d'un ordre de valeurs collectives, mais comme une révélation solitaire et supérieure qui, loin de se borner à communiquer et à séduire, vient au fond de lui-même saisir le moi pour l'éclairer sur lui-même comme un oracle mystérieux et aussi le désenparer et le ravir à soi et aux autres. » Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque scientifique, 1983, p. 131.

³⁰ *VDR*, p. 357.

³¹ *Ibid.*, p. 611. Tel est, en *substance*, l'art vocal bel cantiste.

l'imprévu relève non pas de l'*ordre* mais du *désordre* du « survenir³² ». Pour le dire en termes stendhaliens, et plus tard nietzschéens, seul l'imprévu laisse sa chance, dans la brisure soudaine de la flèche du temps et l'abolition de la conscience réflexive, au surgissement de la gaîté folle ou de l'extase.

Olivier Bara, Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

³² Voilà l'un des fondements du culte de « l'italianité » chez Stendhal : « La difficulté de Stendhal à admettre l'ordre du temps, dans la mesure où il suppose maturation et effort, au point que pour lui le bonheur est fait de "moments", "une poignée de moments heureux", mais sans liens, lui ouvre la compréhension admirable de l'Italien : chaque moment surgi du Léthé, ou baigné de Jouvence est pour lui un départ, et soustrait aux nuées du passé et de l'avenir. » Michel Crouzet, *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, Paris, José Corti, 1982, chap. IV, « Le temps et la conscience », p. 120.